

Dos miradas sobre la historia del arte.
Las vanguardias artísticas entre Eric Hobsbawm y Walter
Benjamin

Daniela Koldobsky
IUNA-UBA

Resumen

En una serie de planteos de Eric Hobsbawm en torno al fracaso de las vanguardias artísticas realizada en 1998, se observa un conjunto de proposiciones acerca del modo en que el historiador concibe la historia, la temporalidad y las relaciones entre los fenómenos artísticos y su época, que serán discutidas en el presente trabajo a la luz de conceptos de Walter Benjamin como los de imagen dialéctica, ruptura del continuum de la historia y montaje, y de sus resonancias en el campo del arte en autores como Peter Bürger y Georges Didi-Huberman. El objeto de esa discusión es el de revisar ciertas posiciones epistemológicas respecto de la historia del arte tomando como caso a las vanguardias artísticas, que *relampaguean* con el fin de obtener de ellas un saber sobre el pasado y un saber sobre el presente.

"Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar" (N3, 1) (Benjamin 2007;1982: 465)

En *A la zaga, decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* (1999, 1998), el historiador Eric Hobsbawm plantea el fracaso de las vanguardias artísticas especialmente en el campo de las artes visuales, entendiendo que "fue, primero, un fracaso de la 'modernidad', un término que empezó a usarse hacia mediados del siglo XIX y que sostenía en su programa que el arte contemporáneo debía ser, como Proudhon había dicho del de Courbet, 'una expresión de los tiempos'" (1999:10-11). Sin embargo,

considera que "Por supuesto que no había consenso alguno sobre lo que significaba 'expresión de los tiempos', ni tampoco sobre cómo expresarlos", pero agrega que los artistas estaban de acuerdo en que el siglo XX era esencialmente una "era máquina" y que, si así fuera, según él la mayoría de las respuestas a estos planteamientos fueron triviales o retóricas (1999: 13-14).

Lo dicho parece acentuar la posibilidad de que hay una "expresión de los tiempos" por sobre otras, y esa posición se confirma cuando el autor sostiene "que no había ninguna lógica que condicionara las nuevas formas de expresión, y por ello pudieron coexistir diversas escuelas y estilos, casi todos efímeros..." (1999: 14)

El problema de estas afirmaciones de Hobsbawm no es tanto la sentencia del fracaso de las vanguardias -posición que tiene cierto consenso y que he discutido en un trabajo anterior¹- como la perspectiva respecto de la historia, la temporalidad y las relaciones entre los fenómenos artísticos y su época que se traduce en ellas; perspectiva que, por cierto, no es de su propiedad. De allí que el presente trabajo tiene por objeto discutirla a la luz de conceptos de Walter Benjamin como los de imagen dialéctica, ruptura del continuum de la historia y montaje, y de sus resonancias en el campo del arte especialmente en Georges Didi-Huberman. La finalidad de esa discusión es la de revisar ciertas posiciones epistemológicas respecto de la historia del arte tomando como caso a las vanguardias artísticas, que *relampaguean* para obtener de ellas un saber sobre el pasado y un saber sobre el presente.

En primer lugar, a pesar de la fecha de la intervención de Hobsbawm (1999), se puede objetar la vuelta sobre el problema de las vanguardias en general y sobre las denominadas vanguardias históricas² en particular, como un tema que la historia y la teoría del arte no han abandonado desde su emergencia, pero es esa misma insistencia la que ilustra lo que para Benjamin es la imagen dialéctica:

"La imagen dialéctica es relámpago. Como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, así hay que captar firmemente lo que ha sido. La salvación que se lleva a cabo de esta manera -y únicamente de esta manera-, hace que sólo se realice en lo que el instante siguiente está ya perdido sin salvación posible". (2007;1982: 475)

¹El artículo está publicado en revista *Figuraciones* nº4, 2008, y se titula "Un efecto de las vanguardias". Este trabajo se propone como continuación y complemento de aquél de 2008, especialmente en la propuesta de lo que en él se definió como la tensión entre la autonomía y la no autonomía del arte que las vanguardias artísticas provocaron como efecto fundamental.

² Bürger propone el término de vanguardias históricas para diferenciar las vanguardias anteriores a la segunda guerra mundial (estrictamente, las sucedidas entre los años diez y los treinta del siglo XX), y las de la posguerra (2009, 1974).

Es en ese sentido que las vanguardias, como una imagen dialéctica, relampaguean, impidiendo que su posibilidad de cognoscibilidad se pierda. Sin embargo, el término utilizado es el de salvación, porque según Benjamin el peligro es mayor que el de la pérdida; es el de que "ese instante" se convierta en mito: "...se trata de disolver la 'mitología' en el espacio de la historia. Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido". (2007;1982: 460)

De modo que en este trabajo se recuperan las vanguardias artísticas con el objeto de que, en lugar de convertirse en mito³, permitan dar cuenta de la única finalidad política del pasado: suspender el presente⁴.

En la teoría y la historia del arte contemporáneas el recurso a Benjamin no es nuevo. De modo semejante a lo ocurrido desde otras disciplinas humanas y sociales, algunas de sus nociones (entre ellas, las retomadas en el presente trabajo) fueron por ejemplo modelo de mirada crítica hacia la modernidad⁵, y autores centrales de la Teoría del arte en general y de la teoría de la vanguardia en particular como Peter Bürger (1974 y otros) o Rosalind Krauss (1985 y otros) han leído los fenómenos desde su palabra, y en algunos casos distanciándose de sus tesis.

Sin embargo, y en fecha más reciente, es Georges Didi-Huberman quien toma, entre otros autores, a Benjamin en función de una empresa más amplia y de alcances epistemológicos y metodológicos, la de "intentar una arqueología crítica de la historia del arte", y más específicamente "una arqueología crítica de los modelos de tiempo, de los valores de uso del tiempo en una disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio." (2006, 2000: 15). En ese sentido, Didi-Huberman reconoce "la

³ En 1985 Rosalind Krauss titula un importante libro *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, y en fecha mucho más reciente (2008), Florencia Suárez Guerrini habla de la construcción historiográfica de los años sesenta en Argentina como un mito que tiene el peligro de hacer aurático un movimiento que continuaba con la premisa dadaísta de destruir el aura de la obra de arte (otro concepto de Benjamin), y en ese camino, instalarse como oxímoron (en "El aura de la vanguardia. Sobre los dorados años sesenta", revista *Figuraciones* n°4).

⁴ Es en relación con esto que Benjamin sostiene el giro copernicano de la historia. Por él, la política obtiene el primado sobre la historia y sólo en ese sentido el conocimiento del pasado permite un despertar en el presente (2007; 1982: 394).

⁵ No obstante, en el texto más conocido de Benjamin respecto de los lenguajes audiovisuales, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", lo que según él aportan dispositivos tecnológicos como la fotografía y el cinematógrafo es la posibilidad de desacralización del arte por obra de la pérdida del aura y por lo tanto de su valor cultural, en pos de su valor exhibitivo y de una democratización de la imagen, lo que se observa como un cambio que no es crítico respecto de lo moderno. Es en este sentido que una de las críticas de Bürger se vincula con la centralidad que Benjamin da a los procesos tecnológicos y su utilización como "variable independiente" (Bürger 2009-1974: 39-49).

necesidad del anacronismo" para expresar "la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes" y a la obra de arte⁶ como un objeto de tiempo complejo, impuro: "un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos" en el que nociones fundamentales como *estilo* y *época* alcanzan una plasticidad que permite interrogar "los diferenciales de tiempo que operan en cada imagen" (2006, 2000: 15-21).

Si bien la necesidad del anacronismo para la historia del arte es un problema cuya discusión excede el objetivo de este trabajo, la concepción compleja del tiempo y de un arte que se presenta como montaje de tiempos heterogéneos, es fundamental para entender tanto una pintura mural de Fra Angélico -el objeto del que parte Didi-Huberman para mostrar la policronía de las obras de arte-, como para dar cuenta de un fenómeno como el de las vanguardias, en las que esa policronía o montaje temporal, se observará, no sólo está presente en cada obra en particular sino también en la variedad y diversidad de programas artísticos que ellas representaron durante casi siete décadas del siglo XX, y especialmente en las denominadas vanguardias históricas, del primer cuarto del siglo. De allí que, más que replicar la propuesta de una historia anacrónica del arte al modo de Didi-Huberman, se recuperará su impulso de apelar a algunos planteos de Benjamin para volver sobre las vanguardias artísticas como caso.

Las vanguardias y artísticas y el "hacer saltar el continuum de la historia"

"Hacer saltar del continuum de la historia el objeto de la historia es una exigencia de su estructura monadológica. Esta sale por primera vez en el objeto que se ha hecho saltar. Y ciertamente lo hace en la figura de la controversia histórica, que constituye el interior (y por decirlo así las entrañas) del objeto histórico..." (N10, 3) (Benjamin 2007;1982: 477)

Esta proposición, presente en el *Libro de los pasajes*, aparece también en las "Tesis de filosofía de la historia" (1939-40, publicadas póstumamente, por ejemplo en *Ángelus novus*, 1971) cuando recupera el concepto de mesianismo de la tradición judía para tomar de él la posibilidad de detener el tiempo y sustraerlo del continuo. Si bien según esto cualquier acontecimiento permite observar en él el modo en que hace saltar el continuo de la historia, la explícita ruptura de las vanguardias con la tradición artística se puede

⁶ Si bien Didi-Huberman se refiere especialmente a la imagen, extendiendo su mirada a la noción de obra de arte, ya que ella incluye no solamente las imágenes pictóricas sino otras formas de larga historia o presentes a partir del siglo XX como la escultura, los objetos, las instalaciones, el arte de acción, etc.

comparar, en el campo del arte, con lo que para Benjamin es la revolución política: directamente una detención del tiempo.

Lecturas como la de Bürger, que entiende a la vanguardia como autocrítica del arte en la sociedad burguesa (2010, 1974); Carlón, que plantea que en lugar del juicio de gusto presente en la recepción del arte canónico, la vanguardia exige un juicio de pertenencia o existencia en relación con el campo del arte (1994); o Steimberg, que sostiene que la vanguardia implica un momento de inestabilidad de las clasificaciones sociales como los géneros y los estilos artísticos que impide su recepción en términos de arte, o incluso como una instancia de ruptura del lugar común y un paso final en la abolición de los dispositivos de producción de sentido que le dan previsibilidad al arte como institución (1999)⁷, indican que, en principio, parece haber en la vanguardia un intento de ruptura completo con el pasado artístico y, por lo tanto, una ruptura con el continuo del arte como institución, y una suerte de volver a empezar temporal. Sin embargo, esa ruptura no se da en términos homogéneos y resulta casi imposible -a pesar de los deseos expuestos por ejemplo en el manifiesto futurista- el abandono de todo pasado. Que la revolución francesa vistiera ropajes romanos -marcado por Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* y retomado por Benjamin en sus *Tesis*- puede observarse como correlato del modo en que el cubismo, con el fin de abandonar la figuración realista e ilusionista del arte europeo de su época, recuperara los rasgos constructivos de la primitiva escultura ibérica.

De todos modos, eso no parece ser más que una constatación trivial si no se pone en relación con los diversos pasados o tradiciones artísticas a los que las distintas vanguardias se oponían. No es lo mismo oponerse a la concepción renacentista albertiana de la pintura como ventana abierta al mundo que al arte como institución, cuya consolidación se produjo en el siglo XVIII, y que es visible por ejemplo en el *ready made* de Duchamp, no muy lejano del primer cubismo en términos cronológicos. ¿Cuántos

⁷Dice Steimberg: "Las vanguardias artísticas se apartan del lugar común porque se constituyen como intentos de ruptura en un campo estabilizado de leyes de género y de hábitos estilísticos. Sus propuestas se presentan como el paso final de un proceso de abolición de la previsibilidad de los intercambios discursivos y, en general, de los dispositivos de producción de sentido y de instalación de la escena comunicacional, artística o no, sobre los que se asienta esa previsibilidad. Se trata de intentos inevitablemente políticos porque toda vanguardia, al salir a constituir y defender un polo de conflicto, expresa sus oposiciones no solamente en la obra (emplazada, aun paradójicamente, en el campo literario o artístico) sino también en el discurso acompañante". Y agrega: "La vanguardia es inevitablemente política desde el momento, que le es consustancial, en que sale a matar la palabra de un sistema, el que legitima la práctica del arte institucionalizado". (1999)

pasados entonces, por recuperación o por oposición, conviven en las vanguardias artísticas?

Es allí cuando se hace necesaria la inclusión del concepto de montaje temporal, pero antes de su consideración es fundamental confrontar la escena que con esta descripción se va constituyendo con el doble lamento de Hobsbawm respecto de la inexistencia de una lógica que condicionara las nuevas formas de expresión y de una vanguardia que pudiera ser una expresión de su tiempo. En relación con el primero, el pedido de una lógica que condicionara las nuevas expresiones del arte indica una concepción teleológica del tiempo y de una voluntad social consciente y racional en pos de cierta finalidad, o más aún, como si la historia fuera reflejo de un destino predeterminado.

Por el contrario, lo dicho parece mostrar más bien que "El colectivo expresa sus condiciones de vida. Ellas encuentran su expresión en los sueños, y en el despertar su interpretación" (K2,53) (Benjamin 2007;1982: 397). Es decir, el historiador funciona como el psicoanalista que interpreta los sueños, sueños por supuesto inconscientes de una sociedad, que si bien de algún modo expresan las condiciones de vida, no es en una sola forma ni ella puede implicar una definición única de época, al modo de la "era máquina" de la que habla Hobsbawm. Ellos -los sueños, las obras- hacen síntoma de ella, y no uno, sino diversos síntomas, todos los cuales permiten conformar un montaje o un collage visible sólo a los ojos de la interpretación.

Además, hay que contar con que Benjamin escribe en pleno momento de las vanguardias históricas, y el modo en que ellas sueñan o hacen síntoma, en ese sentido, incluye otra dimensión de la temporalidad, la del futuro, convocada por Michelet cuando decía que cada época sueña a la siguiente. En algunas vanguardias -no en todas- parecen latir también los horrores de la catástrofe que sobrevino luego⁸.

No obstante, el problema de la lógica histórico-temporal presente en Hobsbawm subsiste, al igual que el de la relación entre las manifestaciones artísticas y su época. Exige desplegar entonces algunos argumentos que funcionan a diversos niveles. En contra de

⁸ Dice Benjamin: "En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento con la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias: allí donde por primera vez, con la sobriedad del amanecer, se hace sentir algo verdaderamente nuevo". (N 9 a, 7) (2007, 1982: 476). La relación entre arte y progreso, la crítica a la noción de progreso en Benjamin y la imposible relación entre arte y progreso ya han sido trabajadas, pero indudablemente se relacionan con lo que aquí se está planteando. Habría que observar en ese sentido los parpadeos de Marx en la consideración de la obra de arte como determinada por la superestructura y como anticipatoria.

la lógica mecanicista o de reflejo presente en la idea de la expresión de los tiempos⁹, habría que observar primero cuál es el modo en que el arte podría soñar o hacer síntoma: ¿sería la emergencia de la abstracción, por ejemplo, la fuga onírica del surrealismo o la respuesta ilógica y lúdica -de ruptura estructural se diría- del dadaísmo? ¿O incluso todas ellas?. Pero estas posibilidades no conforman, porque siguen convocando como vínculo privilegiado el de obra-contexto histórico en términos abstractos y generales, cuando el funcionamiento del arte en una sociedad compleja es el de un subsistema social (Luhmann 2005, 1995 y otros textos), y en tanto tal, se podría decir como el historiador del arte Wölfflin que las obras de arte se parecen más a otras obras que a la realidad (1997, 1924), o mejor, al modo de Luhmann, que los sistemas son incapaces de influirse unos a otros directamente (2005, 1995). De modo que en primer lugar habría que dar cuenta de los rasgos de diferenciación de cada sistema social, para luego buscar en ellos la emergencia de condiciones comparables¹⁰, cuestiones que exceden las posibilidades de este trabajo.

Por último, la exigencia de una lógica que condicionara las nuevas formas de expresión, en Hobsbawm, puede estar determinada por la exigencia de la construcción de la historia como relato, que responde necesariamente a relaciones cronológicas y causales entre las acciones que presenta más que a sus modos de relación factuales¹¹.

Las vanguardias artísticas y el montaje temporal

En *El libro de los pasajes* dice Benjamin: "Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del

⁹ Seguimos en esto a Eliseo Verón, que, proponiendo un análisis discursivo relacional, dice: "Los únicos análisis de los que se podría decir eso (que fueran análisis "externos" o contextuales) son aquellos que consideran los productos de la semiosis como objetos inertes, buscando, por ejemplo, cómo los discursos *reflejan* tal o cual realidad social, económica, política, biográfica o psíquica. Los análisis externos son consecuentemente inseparables de una concepción mecánica de las relaciones entre los discursos y su contexto; tratan a los objetos significantes como si no lo fueran. Un discurso, cualquiera fuese su naturaleza o tipo, *no refleja nada*; él es sólo punto de pasaje del sentido" (1987: 128).

¹⁰ Dice Luhmann en ese sentido: "La unidad de la sociedad no debe ambicionarse por demandas ético-políticas, sino más bien por la emergencia de condiciones comparables en sistemas tan diversos como la religión o la economía monetaria, la ciencia o el arte, las relaciones íntimas o la política- a pesar de sus diferencias extremas entre sus funciones y en los modos de operar de dichos sistemas" (2005, 1995: 12)

¹¹ Se siguen aquí los planteos de Todorov respecto del relato (1983), y no se abunda sobre una línea muy transitada en los últimos años, principalmente por Hayden White (2003) y, en el campo semiótico por Jorge Lozano (1994, 1987).

montaje." (N1, 10) (2007, 1982: 460)¹². En este fragmento el autor toma el montaje como principio teórico-metodológico, con el objeto de que sus proposiciones emanen de la puesta en relación de las citas de otros autores. En este caso, sin embargo, la noción de montaje se asimilará fundamentalmente a la de montaje temporal, polícronía y convivencia de tiempos heterogéneos planteados por el propio Benjamin en el *Libro de los pasajes* y en sus "Tesis de la filosofía de la historia", y recuperadas -como se dijo- por Didi-Huberman para fundamentar sus desarrollos sobre el anacronismo como principio de la historia del arte.

Si en Didi-Huberman la polícronía es ejemplificada en el citado mural de Fra Angélico del siglo XV en el que parece asomar cierta operatoria de *dripping* al modo de Pollock en pleno siglo XX, en este trabajo interesa el montaje de temporalidades presente en la convivencia temporal de diversas vanguardias artísticas con distintos programas. Este pasaje de la observación de una obra a una fenómeno más complejo y, se podría decir, metadiscursivo, como el de las vanguardias, sólo es posible a condición de abandonar el concepto de vanguardia en singular y recuperar la pluralidad y diversidad que ellas (y no ella) sostuvieron. Aunque parezca una cuestión terminológica, el pasaje del singular al plural -de vanguardia a vanguardias- exigirá también una posición inclusiva en su consideración, a diferencia de Bürger, cuya teoría de la vanguardia como autocrítica del arte burgués exige incluir algunas -dadaísmo, primer surrealismo y vanguardia rusa especialmente- y a las otras, al no poder abandonar la clasificación con las que se las conoce, les niega sin embargo su ubicación en la tesis general antedicha.

Se entiende, en cambio, que la inclusión de la pluralidad y diversidad de movimientos que fueron denominados vanguardia permite mostrar la riqueza y complejidad del fenómeno y asimismo avanzar en la tesis de que ellas son un ejemplo paradigmático del montaje temporal. En ese sentido, el planteo del apartado anterior respecto de que cada una de las vanguardias presentaba temporalidades que convocaban distintos pasados y/o construían distintos futuros, se debe complejizar con otro. El de una diversidad en la que se encontraban vanguardias que -en mayor o menor grado- convocaban al momento anterior a la autonomía del arte, o al de la constitución histórica del arte como sistema social diferenciado -el dadaísmo en su grado mayor- (las privilegiadas por la tesis de

¹² Y continúa: "Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, eso no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos." (N1 a, 8) (Benjamin 2007, 1982: 462).

Bürger); y otras que -en mayor o menor grado- mantenían las operatorias que permitían incluir su obra en alguno de los lenguajes considerados artísticos (como la pintura), aunque abandonaran los registros de la representación y la narración, que en Occidente los habían caracterizado los últimos siglos. Para decirlo de un modo menos confuso, en ese aspecto estas últimas se mantenían más cerca del pasado reciente, el de la autonomía del arte, ya que sus obras no implicaban la ruptura de la previsibilidad semiótica por lo menos en cuanto a su inclusión en una materialidad y un lenguaje considerados artísticos, mientras que las primeras pretendían volver a reunir el arte con otras esferas de la praxis social, y en ese sentido algunas arriesgaban toda especificidad, o incluso existencia, de lo artístico.

Los dos modos de juego temporal postulados permiten decir que las vanguardias en su conjunto responden a la lógica del montaje o el collage, en lugar de a una lineal y progresiva, transparente respecto de su época, como preferiría Hobsbawm¹³. Ahora bien, ellos pueden no ser representados únicamente en función de sus correspondencias y desvíos temporales. Se los podría caracterizar también en relación con la tensión que le implican o no a la definición del arte como sistema social autónomo y diferenciado, y en ese sentido como movimientos centrífugos los primeros, y centrípetos los segundos, que indican más bien una lógica espacial o topológica.

Al modo de síntesis provisoria, se puede decir que, además de pretender -humildemente- confrontar con los planteos de Hobsbawm respecto de las vanguardias en particular y de la concepción de la temporalidad histórica en general, estas líneas proponen una mirada complementaria a la tesis de Bürger, cuya eficacia se muestra más que en sus recuperaciones, en las diferencias que ha generado. Se entiende aquí que las objeciones a su búsqueda de un principio común a la vanguardia en general, permiten hacerse cargo en mayor medida de la complejidad que ellas presentaron, que incluye la convivencia tensionada y en lucha entre programas artísticos muchas veces entendidos como opuestos entre sí en un mismo memento, así como ejercer una mirada que focaliza tanto al arte en términos de lenguaje como de sistema social (hay cierta redundancia en estas dos expresiones, dado que los lenguajes no pueden ser otras cosa que construcciones sociales).

¹³ Lo que no puede dejar de considerarse de todas formas, es que el montaje y el collage emergían como operatorias artísticas en el momento de las vanguardias, y en este aspecto se plantea la contradicción de que la consideración general del montaje temporal sólo es posible en esta época, en la que esas operatorias existían.

Por último, un comentario en coincidencia con la crítica de Didi-Huberman respecto del proyecto de Panofsky de la historia del arte como disciplina humanista. En el texto que lleva ese título se dice: "Así pues, mientras la ciencia intenta transformar la variedad caótica de los fenómenos naturales en lo que podría denominarse un cosmos de la naturaleza, las humanidades pretenden transformar la variedad caótica de los testimonios del hombre en lo que se podría llamar un cosmos de la cultura." (1995, 1955: 21). Si el fenómeno de las vanguardias muestra en blanco sobre negro que la unidad y coherencia que implica transformar la variedad y el caos en el cosmos de la cultura más que una transformación es la invención de un objeto a la medida, la historia del arte que se postula en estas páginas se encuentra satisfecha con el rótulo de no humanista.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1971) *Angelus Novus*. Barcelona, Edhasa.
- *Libro de los pasajes* (2007, 1982). Madrid, Akal.
- Bürger, P. (2010,1974) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- Carlón, M. (1994) *Imagen de arte/ Imagen de información*. Buenos Aires, Atuel.
- Didi-Huberman, G. (2006, 2000) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Hobsbawm, E. (1999, 1998) *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- Koldobsky, D. (2008) "Un efecto de las vanguardias", en revista *Figuraciones* nº 4 <http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=81&idn=4&arch=1#texto>
- Krauss, R. (2002,1985) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza-Forma.
- Lévi-Strauss, C. (1975,1961) *Arte, lenguaje y etnología*. México, Siglo veintiuno.
- Lozano, J. (1994, 1987) *El discurso histórico*. Madrid: Alianza.
- Luhmann, N. (2005, 1995) *El arte de la sociedad*, México, Herder.
- Panofsky, E. (1995, 1955) *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza forma.
- Steimberg, O. (1999) "Vanguardia y lugar común", en Revista SYC nº9/10. Buenos Aires.
- Suárez Guerrini, F. (2008) "El aura de la vanguardia. Sobre los dorados años sesenta", en revista *Figuraciones* nº4, <http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=73&idn=4&arch=1#texto>

Todorov, T. (1983) "Los dos principios del relato", en *Los géneros del discurso*. Buenos Aires, Paidós.

Verón; E. (1987) *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa

White, H. (2003) *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Madrid, Paidós.

Wölfflin, H. (1997, 1924) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, Espasa Calpe